

Conversaciones entre artes. La pintura como espejo



TRABAJO DE FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2018/2019

Título: *Conversaciones entre Artes. La Pintura como espejo*

Autor: Pablo Padilla Moreno

Tutor: Joaquín González González

Firma del tutor (Vº.Bº.):



ÍNDICE

CONVERSACIONES ENTRE ARTES. LA PINTURA COMO ESPEJO.

DESARROLLO TEÓRICO	9
INTRODUCCIÓN	10
LA ESTANTERÍA COMO ORIGEN	11
- RELACIONES ENTRE ARTES	
- UT PICTURA POESIS	
- ¿VALE MÁS UNA IMAGEN QUE MIL PALABRAS? LA ÉCFRASIS	
SOBRE LA MELANCOLÍA	14
- VICTOR HUGO Y LA “FELICIDAD DE ESTAR TRISTE”	
- ESCENAS MELANCÓLICAS. DEL CINE A LA PINTURA	
ADIVINA ADIVINANZA	19
EL CRISTAL, EL JARDÍN Y EL LISTO HANS.	21
A RITMO DE JAZZ: EL JUEGO Y LA LUCHA	25
CONCLUSIONES: LA INFLUENCIA DEL ESTUDIO EN MI OBRA	31
DOSSIER	32
BIBLIOGRAFIA	56

DESARROLLO TEÓRICO

INTRODUCCIÓN

¿Hasta qué punto las Artes conviven entre ellas? ¿Puede una pintura ser poesía o un baile música? ¿Llegaremos a un punto en el que no tengamos la necesidad de etiquetar todo aquello que se nos coloca ante los ojos y simplemente apreciemos su belleza?

Estas son algunas de las preguntas que intento resolver en mi investigación, o al menos hacer una reflexión en torno a toda esta problemática que cada vez se desvanece más en la contemporaneidad.

En este documento que está usted a punto de leer, centro mi interés en el ámbito pictórico, cómo su lenguaje nos transmite, los diferentes modos de comunicación de las artes y cómo se relacionan las unas con las otras, hablando desde poesía, fotografía y música hasta referencias filosóficas y cinematográficas.

El tema central de mi estudio es la conversación, desde su punto de vista literal, en el sentido de la palabra como medio de expresión, hasta el metafórico, recalcando el valor comunicativo de las artes visuales, en mi caso ahondando en la pintura, cuya cualidad plástica prima sobre cualquier medio de transmisión. Pienso que la pintura desde sus inicios ha sido un gran medio de expresar emociones, pero el público siempre se ha visto condicionado por la propia imagen que veía ante sí, dificultándole el ejercicio de disfrutar de su plasticidad y, cuanto más remarcado sea ese atributo, menos se podrá experimentar una sensación de complicidad para con la pintura como materia.

Me dispongo a desglosar este objeto de análisis con una premisa, realizarlo desde la sinceridad y el amor al estudio de las artes y dar un sentido a mi obra para poder avanzar en este terreno de forma coherente y sin perder el rumbo de mis objetivos.

El origen del tema de estudio es autobiográfico, pero lo trato de manera literaria, abriéndole la puerta al lector a adentrarse en estas líneas cuyos límites quiero disipar.

LA ESTANTERÍA COMO ORIGEN.

RELACIONES ENTRE ARTES

...la incurable otredad

que padece lo uno.¹

Antonio Machado

El mundo de los libros siempre me ha resultado fascinante, acercarse a uno, diferenciar el olor de uno nuevo con el de uno antiguo, la decoloración de sus páginas con el paso del tiempo, las esquinas dobladas y frases subrayadas al encontrar, tras un orden específico de palabras seleccionadas, un atisbo de verdad, de interés particular o simplemente una poesía que te encoge el alma. La sensación de experimentar un libro no es cosa baladí, y supongo que este placer viene dado por naturaleza a todos los seres humanos. Puede que a mí me venga de sangre, y que este sea el origen de mi investigación; me explico:

Sevilla, década de los 80, un chico de unos 20 años busca su modo de expresión, su forma de evadirse del mundo explorando su interior. Deja fluir su imaginación en un mar de letras dispuestas en su cuaderno hasta encontrar la armonía, como si las proporciones se dispusieran en una balanza hasta encontrar su equilibrio. Este chico se llama José Antonio Padilla, o “Daniel Jonás Tiópola”, como él mismo se autodenominó en una búsqueda de un nombre artístico a través de un anagrama de su nombre, como hizo en su día “Ávida Dollars”, más conocido como Salvador Dalí.

Con el paso del tiempo, Daniel Jonás encontró su modo de expresión en la poesía, publicando varios ejemplares. Unos 30 años más tarde, su hijo encontró entre las estanterías de su casa sus publicaciones, además de los libros de los que sacaba su inspiración, obras de autores tales como Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Antonio Machado o Roberto Juarroz, entre otros.

Este chico, que no posee ningún anagrama, soy yo. Tengo en común con Daniel Jonás que también busco mi modo de expresión, solo que en lugar de utilizar letras utilizo imágenes visuales, materializadas en pinturas como medio de expresión predominante, aunque también me sirvo de la fotografía, ya sea de forma directa o indirecta.

La poesía me sirve como inspiración, además de crear un diálogo con ese chico de los años 80, que hoy es mi padre, experimentando una especie de otredad, sobre la cual tanto se interesó Octavio Paz, uno de los escritores más influyentes del siglo XX. Este diálogo entre poesía y pintura no es nuevo. Desde el origen de la civilización más antigua, el hombre se ha interesado por la problemática de entablar una relación de parentesco entre las artes, las mutuas influencias, interferencias y relaciones comparativas, por ejemplo, entre los colores utilizados en las pinturas y los sonidos de las palabras; la musicalidad y el ritmo propio de un poema y su paralelismo con

¹ Nota: La otredad entendida como la mirada del otro, el análisis externo o interno de una obra artística o una persona.

un cuadro. Las afinidades entre determinados poetas y pintores. Cuadros que “nacen” de un poema o poemas que son el resultado de un fuerte estímulo a la imaginación a partir de una pintura.

UT PICTURA POESIS

«La poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda»

Simónides de Ceos

Quizás esta frase tenga su origen en la locución latina *Ut pictura poesis*, formulada por Quinto Horacio Flaco (poeta romano autor de locuciones como *carpe diem* y *beatus ille*) en su obra *Arte Poética*, también llamada *Epístola a los Pisones*.

Para el poeta romano, pintura y poesía tienen en común la experiencia estética, el goce experimentado por un público al deleitarse con la belleza de una obra creativa de esta índole. Esta teoría fue convertida en categoría estética por el humanismo renacentista, para el que las artes debían tener un nexo de unión, un común denominador que permitiese utilizar fórmulas de creatividad en cualquier ámbito artístico. Así, la poesía debe ser tan emotiva y evocadora que sugiera en la mente del espectador imágenes como las producidas por la visión de un cuadro. El lenguaje verbal debe ser tan solo un instrumento que propicie el resultado final de la obra, sin que interfiera en el acto de la contemplación estética.

Dada la antigüedad de estas locuciones y estudios sobre las comparaciones entre disciplinas artísticas, se podría decir que este objeto de interés sigue vigente hoy en día. La influencia de la literatura en las artes, y viceversa, es una de las más visibles; Grandes obras de arte han propiciado el nacimiento de otras producciones de otra índole, como la escultura del *Laocoonte y sus hijos*, que inspiró a Virgilio en su obra literaria *Eneida*. Ambas disciplinas se nutren y han tenido como resultado extraordinarias creaciones como *El retrato de Dorian Gray*, en el que Oscar Wilde encuentra en la pintura un elemento central en su obra para exponer la soberbia de la condición humana, o *La tabla de Flandes*, de Arturo Pérez Reverte, inspirada en el óleo *Mujer del canciller Rolin*, de Jan van Eyck. También la música se relaciona con la literatura, ya que la poesía nació unida con la música. La música ha estado ligada a la literatura desde la época de los trovadores, los cuales hacían convivir la poesía con la música. Se empleaban rimas y canciones para que se recordaran los comportamientos de la sociedad. Asimismo, la danza y el teatro han sido objetos de inspiración para la literatura, como *El Cascanueces*, ballet inspirado en un cuento infantil, o el famosísimo teatro musical *Cats*, basado en el poemario de T. S. Eliot, *Old Possum's Book of Practical Cats* —*El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*— (1939).

Después de ver estos ejemplos de relaciones entre artes puedo decir que, a mi modo de ver, la poesía es para la pintura como la música para el baile.

Se puede bailar sin música y se puede pintar sin poética, pero la unión de ambas disciplinas para su pareja correspondiente (poesía con pintura, baile con música) hace que el fin sea de una naturaleza mayor.

¿VALE MÁS UNA IMAGEN QUE MIL PALABRAS? LA ÉCFRASIS

Para responder a esta pregunta me remonto a El canto XVIII de la *Iliada*, donde Tesis suplica a Hefesto, el herrero de los dioses, que forje una armadura y un escudo para su hijo Aquiles. Homero describe al detalle las escenas cívicas, agrarias y pastoriles cinceladas en el escudo, un microcosmos de la vida cotidiana pacífica en tiempos homéricos. Comienza con la Tierra, la Luna, el Sol y las constelaciones repujadas en el centro, y termina con una escena de baile en Creta, cuyos pasos remeda el de los vericuetos del laberinto cretense, y con la mención del río Océano que según se creía rodeaba el mundo conocido. La descripción del escudo de Aquiles constituye una écfrasis (la representación verbal de una representación visual. Puede ser real o ficticia y, a menudo, su descripción está insertada en una narración) seguramente la écfrasis más antigua conocida de la historia de la literatura, y el ejemplo de lo que algunos críticos modernos han venido a denominar "écfrasis nocional", es decir la representación literaria de una obra de arte imaginaria, en oposición a "écfrasis real", que describe una obra de arte existente.

Esta descripción, como muchas otras écfrasis, son el claro ejemplo de que la respuesta a la pregunta "¿vale más una imagen que mil palabras?" no es clara. Las imágenes tienen a su favor su impacto, nos invita a explorar y a querer saber más. Las palabras pueden hacer ver, excitando la imaginación y utilizando las metáforas. A su vez se puede dar voz a la imagen a través de ellas. La imagen y la palabra están estrechamente relacionadas, cuando decimos que una imagen se lee, estamos transformando lo que se nos sitúa delante de nuestros ojos en palabras, utilizando el lenguaje para describir una obra o expresar lo que nos hace sentir. Utilizamos el lenguaje, una serie de letras dispuestas con un sentido que hemos aprendido desde que nacimos y que identificamos como universal, aunque la realidad es que su naturaleza es abstracta y artificial. "El objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el poeta o novelista selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica".²

La entrada de la écfrasis al símil entre pintura y poesía, en lugar de servir como mediación entre ambas disciplinas, ha sido utilizada para crear conflicto; por un lado, los defensores de la pintura señalan que la écfrasis, en la poesía, es un elemento parasitario de la pintura, y por el otro lado, los amantes de la literatura aseveran que la écfrasis enriquece a la poesía. El

² Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm 4 (2003): 205-215. URL: <http://hdl.handle.net/10391/868> p. 208

argumento se centra en la diferenciación de lenguajes, ya que la expresión escrita es permanente, sensorial y sonora, mientras que el lenguaje pictórico es simultáneo y visual.

En mi opinión, todas las tentativas de enriquecimiento del arte son beneficiosas, ninguna puede ser parasitaria, algunas son calificadas de usurpadoras o pueden crear un sentimiento de inseguridad o amenaza ya que son nuevas formas de ver, por lo que al no estar acostumbrados y suponer un cambio puede dar miedo. Por ejemplo, la entrada de la fotografía en el Arte fue tomada como amenaza hacia las demás disciplinas. Se decía que era el fin de la pintura, ya que era mucho más económica y más rápida, con unos resultados de representación mucho más fidedignos. Lo que no sabían los pobres pintores de aquella época era que gracias a esta irrupción el Arte se recreó y evolucionó para dar pie a un Arte más conceptual y abstracto. Por lo tanto, sirvió para que la pintura adquiriera otro rol además del de la representación, ahora entra en juego una inteligencia de mayor índole, que seguirá evolucionando hasta nuestros días.

SOBRE LA MELANCOLÍA

Precisamente la imagen es el medio en el que me interesa adentrarme a la hora de representar la idea poética. Es de impacto directo y nos llega de forma fácil. Aunque su significado suele ser ambiguo, se entiende su trasfondo poético, como la poesía metafísica, de una belleza sublime, pero con una esencia tan abstracta que te transporta a un mundo de reflexión sin saber muy bien sobre qué estás reflexionando. Sería idóneo nombrar como ejemplo de este discurso a Roberto Juarroz, poeta argentino autor de *Poesía Vertical*, como obra destacada. Este autor, a pesar de ser catalogado como poeta metafísico o poeta filosófico afirma, siempre aludiendo a la metafísica, que no hay nada más real que la poesía. «Sí, la poesía es el mayor realismo posible. Y hasta salta por encima de los nombres de las cosas, para nombrarlas de otra manera, sin el engaño y la arbitrariedad de la etiqueta. Des nombra, (...) para ir más allá de la designación que fija, paraliza o petrifica, más que la mirada de Medusa, y alcanzar ese transnombre o metanombre que recupera el ser, por medio de la imagen inesperada, de la metáfora, de las correspondencias de Baudelaire (...), y despierta a través del lenguaje transfigurado una nueva mirada, una mirada que ve con palabras»³

Roberto Juarroz es el primer poeta directamente relacionado con mi obra en el sentido mencionado con anterioridad, cuando hago referencia a las influencias de mi padre. Es suyo el primer libro que vi en la estantería, *Poesía Vertical*, su portada me atrajo, un estilo minimalista de gran gusto en la cual un cuadrado azul de un matiz “Klein” con un círculo blanco de menor tamaño justo en su centro ocupan la mitad del formato, pero con las incidencias del tiempo de forma visible, era un azul gastado con unas marcas en la parte coloreada que dejan ver su fondo blanco, casi como si fueran heridas de

³ Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*, op.cit., pág. 18

guerra. Seguramente este interés por las huellas del tiempo en un objeto tenga más audiencia en Oriente que en Occidente, como diría Junichiro Tanizaki en su *El Elogio de la Sombra* «Al contrario de esforzarnos por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, la convertimos en un ingrediente de lo bello».⁴ En fin, lo que me gustaría recalcar ahora mismo es el sentido del paso del tiempo, un tema que siempre me ha interesado y que tengo muy presente en mi obra. El pasado hace que seamos quienes somos, es nuestra historia y repercute en nuestro presente, ya sea el hecho de hablar de un padre y utilizarlo como discurso artístico para mantener de forma metafórica una conversación con su propio pasado o directamente utilizar mis propias vivencias como obra.

En estas propias vivencias entra en juego el papel de la fotografía. La fotografía tiene un rol importante en mi producción, ya sea como medio directo de expresión como indirecto. Me valgo de la fotografía para que sea una obra *per se* o para ser una referencia para mis pinturas, siempre el origen es la fotografía, pero imágenes siempre con sentido biográfico. Recuerdos que registro a modo de archivo, a veces sin ser consciente de su nacimiento, es decir, frutos del puro azar, como las obras de Hans Arp, que utiliza fragmentos de dibujos en sus composiciones.

VICTOR HUGO Y LA FELICIDAD DE ESTAR TRISTE

El hecho de trabajar con los recuerdos tiene una connotación melancólica, o nostálgica. El dramaturgo Víctor Hugo la describe como «*la felicidad de estar triste*», y puede que tenga razón. La melancolía siempre ha sido tildada de pesimista o un sentimiento poco deseable. Sin embargo, a mi modo de ver, pienso que el hecho de recordar supone un acto donde los remanentes de realidad se perciben como algo onírico.

*«La desproporción entre la infinitud del mundo y la finitud del ser humano es un motivo grave de desesperación; sin embargo, cuando se la considera con una perspectiva onírica -como en los estados melancólicos- deja de ser torturadora, pues el mundo adquiere una belleza extraña y enfermiza».*⁵

Ya lo decía Ortega y Gasset, «*Yo soy yo y mis circunstancias, si no la salvo a ella no me salvo a mí*».⁶ Estas circunstancias son las vivencias y el hecho de recordarlas desde la ensoñación hace que no sean dolorosas.

«Podemos decir que la melancolía es un dolor permitido, donde recordamos algo que ya no está con nosotros. Todo ello nos duele, pero también hace que

⁴ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la Sombra*, op.cit., pág. 29

⁵ Emil Cioran, *En las cimas de la desesperación*, op.cit., pág. 58

⁶ Ver la carta del 30 de enero a su traductora Helene Weyl (que Ortega no mandó), donde Ortega remite a Weyl a “El origen deportivo del estado”, en el que ya aparecía algo similar al concepto de *Dasein* de Heidegger (Märtens, 2008: 91), pero sobre todo el último párrafo de esa carta, en el que Ortega le pide ir a la tesis de *Meditaciones del Quijote* de que “Yo soy yo y mis circunstancias” (Ortega y Gasset, 1995: 93).

*nos acordemos de que es nuestro y nos pertenece, aunque solo sea por unos minutos, estando alojado en nuestro banco de la memoria».*⁷

Precisamente este llamado banco de memoria nos hace adentrarnos en lo mencionado anteriormente como propias vivencias. La memoria hoy en día está estrechamente relacionada con la fotografía, lo que no es fotografiado no es, no existe. Tenemos la necesidad de registrar todo lo que hacemos, aunque sea lo más trivial del mundo, para sentirnos partícipes de una unidad.

Hoy, como muy acertadamente dijo Byung-Chul Han: *«Con ayuda del medio digital, producimos imágenes en enorme cantidad. Esta producción masiva de imágenes puede interpretarse como una reacción de protección y de huida. El delirio de optimación se apodera también de la producción de imágenes. Huimos hacia las imágenes, a la vista de una realidad que percibimos como imperfecta.*

El medio digital carece de edad, destino y muerte. En él se ha congelado el tiempo mismo. Es un medio atemporal. En cambio, el medio analógico padece por el tiempo. La pasión es su forma de expresión.

*La imagen digital se haya en conexión con otra forma de vida, en la que están extinguidos tanto el devenir como el envejecer, tanto el nacimiento como la muerte. Esa forma de vida se caracteriza por un permanente presente y actualidad. La imagen digital no florece o resplandece, porque el florecer lleva inscrito el marchitarse, y el resplandecer lleva inherente la negatividad del ensombrecer».*⁸

ESCENAS MELANCOLICAS. DEL CINE A LA PINTURA

Es cierto que las imágenes no florecen, pero tienen una vida muy corta, son consumidas en gran cantidad para morir en el olvido unos segundos después. Las fotografías son archivadas a modo de cementerio de imágenes. Sin embargo, pueden resucitar, en el momento en que abrimos ese documento olvidado entre tantos archivos o en el instante en que cambiamos su naturaleza, llevándolas del mundo artificial al natural. Hay muchas formas de hacerlo, pero en mi caso, me gusta pensar que, al pintarlas, eternizo las imágenes que rescato, les doy una nueva vida y un sentido diferente, ya que son partícipes del mundo terrenal.

El hecho de seleccionar imágenes para pintarlas hace que tengan un protagonismo especial, ya que al reproducirlas en modo plástico no se asimila la información de forma tan rápida, se ve la imagen una y otra vez hasta conseguir la forma, el color o la textura, convirtiéndola así en una imagen de asimilación lenta.

⁷ URL: <https://okdiario.com/curiosidades/que-melancolia-3096654>

⁸ Byung-Chul Han, *El Enjambre*, op.cit., págs. 52,53



'Church in the water', Cittaducale, octubre, 1982

Durante el rodaje de *Nostalgia*. Andrei Tarkovski

Uno de los artistas que usaba la fotografía como medio de expresión fue Andrei Tarkovski. Director de cine nacido en Rusia fue uno de los más grandes de la historia cinematográfica. Tarkovski pensaba mucho sobre el paso del tiempo, y quería conseguir una sola cosa: detenerlo, aunque solo fuera por un instante, en las imágenes de la Polaroid.

"La melancolía de ver las cosas por última vez es el mayor misterio y la esencia poética que estas imágenes nos dejan. Es como si Andrei quisiera transmitir rápido a los demás su propio disfrute. Y estos se sienten como en una cariñosa despedida",

escribía Tonino Guerra en *Instant Light* (editorial Thames & Hudson, 2006).

Las imágenes que consigue reproducir son realmente conmovedoras, son poesía hecha imagen. Esta sensación es la que intento conseguir en mis obras, aunque sin recurrir a esa teatralidad que él tanto utiliza, seguramente condicionado por su experiencia cinematográfica. Es curioso, porque incluso en sus películas consigue producir esta sensación poética y melancólica, cada fotograma es una obra de arte.

En sus propias palabras decía:

La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si este es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad.

Andrei Tarkovski: Esculpir en el tiempo, editorial RIALP, 1996.

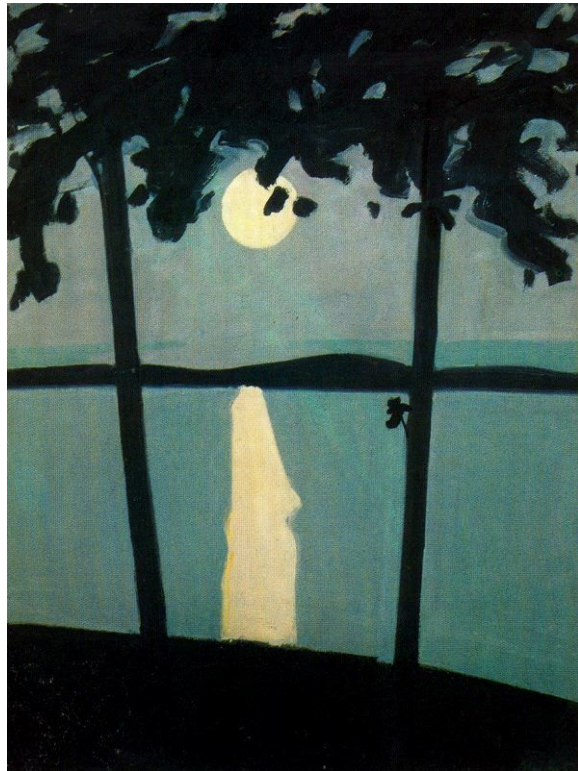
El artista no tiene ningún derecho moral para dejarse llevar a un abstracto nivel medio, para hacer que su obra sea más comprensible, más accesible. Esto no acarrearía otra cosa que la decadencia del arte, cuando en realidad, esperamos su florecimiento, creemos en las posibilidades potenciales y aun no desarrolladas del artista y también en una elevación de las exigencias del público. O al menos queremos creer en todo ello.

Karl Marx dijo en cierta ocasión: «Quien quiere disfrutar del arte tiene que ser una persona con una formación artística». Pero el artista no puede entretenerse pensando en “ser comprensible”, lo mismo que también sería absurdo pensar en “ser incomprensible” ».⁹

La poética en la imagen es una de las incógnitas que muchos artistas han tratado de resolver. Por ejemplo, para Alex Katz la atmósfera romántica creada en sus cuadros es esencial para reflejar esa poética y esa melancolía, junto con una gama de colores fríos, siempre asociados a estos sentimientos. Aunque sus obras más significativas tuvieran como protagonista las figuras humanas, se sirvió del paisaje para reflejar la ausencia del individuo y captar el silencio.

En su obra *Luna Park*, podemos observar que los colores planos relacionan el paisaje con las estampas japonesas.

Con el tiempo, sus estudios de paisajes acabarán desembocando en obras al límite de la abstracción al intentar reflejar una naturaleza en constante cambio¹⁰.



Luna Park, 1960. Alex Katz.

La representación de la naturaleza es otro de los pilares en mi producción, pienso que hay pocas cosas más poéticas que el cielo, los animales, las plantas o el agua. La ausencia de la figura humana en la composición hace que se vea desde otra perspectiva. La naturaleza puede ser abstracta, no tienen una forma tan definida o el espectador al menos no lo percibe. La esencia de las cosas se ve mejor en elementos naturales, ya que no tienen que fingir, son elementos puros, verdaderos.

⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine, op.cit., págs. 194, 195

¹⁰ Editorilal Globus, *Grandes pintores del siglo XX*. Alex Katz, op.cit., pág. 56

ADIVINA ADIVINANZA

¿Qué es la verdad en el Arte? La representación de la realidad ha sido siempre motivo de estudio para los artistas y ha servido para tildar a los autores de buenos o malos. Con el paso del tiempo y la llegada de la fotografía dejó de ser ese el único propósito del arte, abriéndole la puerta a la representación de sentimientos, ideas y conceptos. Se ha pasado de representar algo de forma figurativa para que se asemeje a la realidad, a que el cuadro tenga su propia realidad, que sea real por sí mismo.

En los pintores más aclamados de la historia por su destreza, se puede ver que la pintura tiene un papel importante como materia, además de como simple representación.

“Se supone que Rembrandt es realista, pero en realidad no se parece a nada de lo que veo” decía Alex Katz en una entrevista hablando sobre la apariencia verdadera de los objetos pintados.

La apariencia de las cosas en la representación ha sido siempre objeto de interés. Incluso los espectadores han llegado a creerse esas representaciones como reales, como es el caso de los trampantojos, o trampas para el ojo. Ilusión óptica que ha sido utilizada numerosas veces en iglesias y que ahora se trasladan a nuevos lenguajes contemporáneos.

Estos trampantojos pueden ser los primeros indicios de representaciones falsas en el Arte. La mentira es una condición innata del ser humano, ya sea como protección o para nuestro propio interés. Friedrich Nietzsche recurre a este ejemplo para explicar la mentira de la que todos somos partícipes:

En algún apartado rincón de este universo esparcido en innumerables sistemas solares, hubo una vez una estrella en la que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y mentiroso de la “Historia Universal”: pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza, la estrella se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer. Alguien podría inventar una fábula semejante, pero, con todo, no habría ilustrado suficientemente cuán lastimoso, cuán sombrío y caduco, cuán estéril y arbitrario es el estado en el que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza. Hubo eternidades en las que no existía; cuando de nuevo se acabe todo para él no habrá sucedido nada, puesto que para ese intelecto no hay ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana. No es sino humano, y solamente su poseedor y creador lo toma tan patéticamente como si en él girasen los goznes del mundo. Pero, si pudiéramos comunicarnos con la mosca, llegaríamos a saber que también ella navega por el aire poseída de ese mismo pathos, y se siente el centro volante de este mundo. Nada hay en la naturaleza, por despreciable e insignificante que sea, que, al más pequeño soplo de aquel poder del conocimiento, no se infle inmediatamente como un odre; y del mismo modo que cualquier mozo de cuerda quiere tener su admirador, el más soberbio de los hombres, el filósofo, está completamente convencido de que, desde todas partes, los ojos del universo tienen telescópicamente puesta su mirada en sus obras y pensamientos.

*Este sería el destino del hombre si solo fuera un animal de conocimiento; la verdad lo arrojaría en brazos de la desesperación y la aniquilación. La verdad de estar condenado a la no verdad.*¹¹

Así, el hombre, ese animal misterioso que “inventó” el conocer, inventó también la capacidad, o más bien la desarrolló con la experiencia, de gozar de la contemplación de las cosas bellas, aunque se presenten al espectador como falsas. ¿O no disfrutamos al leer una novela de una historia inventada? Lo realmente importante es la forma que tiene el autor de cautivar al lector igual que el pintor tiene que tener la capacidad de emocionar por la forma en que utiliza la pintura, no importa si la esencia del cuadro parte de una mentira o una farsa. Los engaños y las ilusiones son necesarias, un trampantojo nos hace creer que tenemos delante algo que realmente no está ahí, y es en el momento en que nos damos cuenta de este fenómeno cuando realmente disfrutamos de su cualidad emotiva, y esto es gracias a la forma sutil de usar la pintura como medio ilusorio.



S/T (1 azul + 1 negro + 1/2 blanco) *Díptico*, 2017. Óleo sobre lienzo.
250 x 304 cm. Rubén Guerrero.

En el lenguaje contemporáneo se sigue utilizando esta idea de hacer creer al espectador que lo que está viendo es diferente a lo que realmente es. La función de estas ilusiones contemporáneas puede tener, eso sí, un carácter más de reflexión con respecto a la finalidad decorativa en la antigüedad.

Clave para entender este concepto son las obras de Rubén Guerrero, pintor sevillano contemporáneo, el cual, es el principal representante de una generación de pintores andaluces, que explora los límites de la pintura, y sus nuevas vías de desarrollo. Convirtiendo a la pintura en una disciplina radicalmente contemporánea.

¹¹ Friedrich Nietzsche, Cinco prefacios para cinco libros no escritos. “Sobre el pathos de la verdad”, (III, 270, 271)

EL CRISTAL, EL JARDÍN Y EL LISTO HANS

La materia pictórica es algo que no todo el mundo es capaz de apreciar, sobre todo los menos instruidos en las artes. Podría intentar dar solución a esta incógnita, fracasando en el intento, pero creo que Ortega y Gasset dio con la clave al exponer el siguiente ejemplo:

«Para ver bien un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal.

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.

Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán solo es tal desgracia, y, consecuentemente, solo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real. Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver solo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso “convivimos” con Carlos V; en el segundo “contemplamos” un objeto artístico como tal.

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino solo transparencias artísticas, puras virtualidades».¹²

¹² José Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, op.cit., págs. 53, 54

La plasticidad de una obra de arte, los intersticios de la pintura, la propia materia comunicándose por sí misma, sin necesidad de estar apoyada en una forma reconocible que la sustente puede ser uno de los mayores avances en el arte contemporáneo. Numerosos artistas trabajan esta cualidad que la plástica encierra y no todos ven. Cada vez se ve más el cristal que el jardín y yo quiero un cristal lleno de pintura y rastros que no dejen ver lo que hay detrás pero que a la misma vez se sepa que está ahí. Un espejo opaco que active la contemplación, un instrumento para perturbar los hábitos perceptivos del espectador haciéndole partícipe de una realidad alternativa, para ayudar a que la gente que lo vea cambie su mentalidad normal y se traslade al estado de contemplación de la realidad profunda, de lo absoluto.

Es como en los haikus japoneses, en los que, por medio de una paradoja, aparece súbitamente un orden de conocimiento distinto al que sugiere el significado de las palabras y objetos.



T de Teresa. 1974. Antoni Tàpies

En este sentido, la dicotomía entre abstracción y figuración pierde sentido: en los cuadros de Tàpies aparecen objetos, pero no se trata de representarlos, sino de integrarlos en ese mecanismo plástico al mismo nivel que las concentraciones de materia, los signos o los gestos pictóricos.¹³

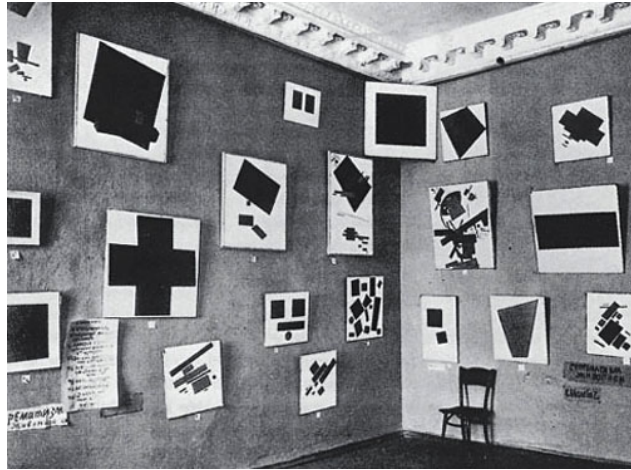
A la hora de hablar sobre investigación acerca del lenguaje de la pintura debemos hablar de Malevich, el cual nunca renunció a trascender los límites de la pintura. Desde el principio, Malevich enfocó su carrera hacia la búsqueda de lo específicamente pictórico, aquello que no es representación de la naturaleza ni cualquier otra cosa excepto pintura. Se refería a los iconos que veía en su casa cuando era niño como pinturas carentes de contenido:

«Nadie caía en la cuenta de ver caras de personas normales en la representación de un icono, y de que el color era el medio de expresarlo. Por tanto, los iconos no me producían ninguna asociación de ideas y no tenían nada que ver con la vida que llevaba».¹⁴

¹³ Editorial Globus, Grandes pintores del siglo XX. Antoni Tàpies, op.cit., págs. 5,6

¹⁴ Editorial Globus, Grandes pintores del siglo XX. Malevich, op.cit., pág. 5

Cuando expuso su *Cuadrado negro* en la exposición colectiva 0.10¹⁵, los artistas que lo vieron se dieron cuenta de que había llegado al culmen de la pintura. Incluso a partir de entonces, literarios y poetas intentaron realizar poesía sin palabras, para así llevar el concepto del suprematismo a otras artes. Lo que no sabían es que de por sí, la obra de Malevich era precisamente poesía muda. En la época, pensar en una poesía sin palabras era descabellado, pero realizar una pintura sin imagen, sin objeto, era igual de sorprendente. Este cuadro hace recordar a la película *2001: Odisea en el espacio*, donde un monolito geométrico irrumpe en las vidas de unos simios que van a tener que aprender a vivir con ello. Lo mismo pasó con este transgresor cuadro: irrumpió en la escena artística como algo totalmente distinto a lo creado hasta entonces y es el inicio, el nacimiento del arte como lo entendemos hoy, el inicio de un arte nuevo.¹⁶



Cuadrado negro. 1915. Vista de la Exposición 0.10

Kasimir Malevich

Además, se puede considerar una de las primeras obras pictóricas situadas dentro del ámbito de la instalación o pintura instalada. Como “*modus operandi*”, colocó el cuadro en una posición inusual: en la esquina superior de la pared, siendo la obra colgada no en una superficie aislada, sino situando cada uno de los laterales en un muro, dejando su parte trasera al descubierto, como si estuviese flotando. Hace un símil con las imágenes religiosas de la cultura rusa, donde se colocaban en las esquinas superiores de las estancias. Con este cuadro, Malevich no se esconde, más bien es toda una declaración de intenciones, donde parece decir: “Este es mi cuadro, y como objeto supremo debe ser alabado”. Este acto de rebeldía se podría valorar como un hecho muy importante en el mundo del Arte, poniendo una interrogación a los límites del mismo y abriendo la puerta a los medios de expresión en los que se investigaría posteriormente.

El arte nuevo hace al espectador reflexionar, ya no es una realidad objetiva, una reflexión impuesta por el propio cuadro. Se trata ahora de una reflexión subjetiva y tiene como límite el infinito. Cuando antes al ver un cuadro solo había unas pocas observaciones acertadas, ahora todas las meditaciones son válidas. Es un arte que hay que ver de cerca y adentrarnos en sus recovecos para así poder asimilar su información de una forma contemplativa. Pasamos de imágenes de asimilación rápida a obras de asimilación lenta. La historia de un corcel germánico me servirá para exponer esta argumentación:

¹⁵ Nota: Exposición inaugurada el 19 de diciembre de 1915, donde se dio a conocer el Suprematismo

¹⁶ Nota: Idea sacada de una entrevista realizada a Miquel del Pozo para la Cadena Ser

A principios del siglo XX un caballo alemán se hizo famoso por tener la capacidad de calcular. A simples cálculos matemáticos respondía con la cabeza o la pata de forma correcta. Se le llamó Listo Hans. Para comprobar este fenómeno, se convocaron a unos científicos para estudiar el caso. La comisión llegó a la conclusión de que el caballo no sabía calcular, pero era capaz de percibir matices mínimos en las expresiones corporales de las personas que tenía delante. Captaba con gran sensibilidad que el público adoptaba una actitud tensa en el momento en que daba la respuesta correcta. Ante esta reacción el caballo deja de golpear contra el suelo y daba la respuesta correcta.

«El núcleo de la comunicación está formado por las formas no verbales, tales como los gestos, la expresión de una cara, el lenguaje corporal. Esas formas confieren a la comunicación su carácter táctil. El medio digital despoja la comunicación de su carácter táctil y corporal. Por la eficiencia y comodidad de la comunicación digital evitamos cada vez más el contacto directo con las personas reales, es más, con lo real en general. El medio digital hace que desaparezca el enfrente real.

Con ello se olvida de pensar de una manera compleja. Y deja atrofiar formas de conducta que exigen una amplitud temporal o una amplitud de mirada. Fomenta la visión a corto plazo y la mirada de corto alcance y ofusca la de larga duración y lo lento».¹⁷

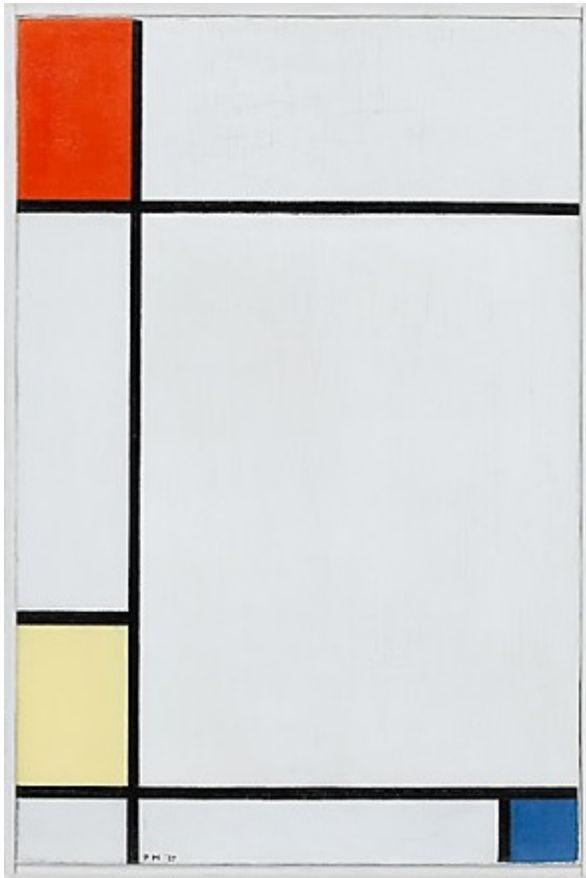
«Las imágenes que representan una realidad optimizada en cuanto reproducciones, aniquilan precisamente el valor icónico de la imagen. Son hechas rehenes por parte de lo real. Por eso hoy, a pesar de, o precisamente por el diluvio de imágenes, somos iconoclastas. Las imágenes hechas consumibles destruyen la especial semántica y poética de la imagen. Las imágenes son domesticadas en cuanto se hacen consumibles. Esta domesticación de las imágenes hace desaparecer su locura. Así son privadas de su verdad».¹⁸

La asimilación lenta es lo que se busca en la plástica de la pintura, ya que así se pueden apreciar las obras con una mirada más profunda y reflexiva. El bombardeo constante de imágenes en las redes sociales y publicidad hace que nos acostumbremos a tratar las imágenes como reproducciones sin interés que se consumen en apenas dos segundos. Quizás por eso en el arte se trata justamente de hacer al espectador partícipe de una nueva forma de experimentación de una imagen, donde la meditación y la mirada de larga duración es su mejor aliado.

¹⁷ Byung-Chul Han, *El Enjambre*, op.cit., págs. 42,43

¹⁸ Byung-Chul Han, *El Enjambre*, op.cit., págs. 50

A RITMO DE JAZZ: EL JUEGO Y LA LUCHA



Composition no. III with red, yellow, and blue. 1927. Piet Mondrian

Otro autor suprematista de gran relevancia fue Piet Mondrian, quien revolucionó el Arte con sus cuadros de composiciones geométricas en las que utilizaba el rojo, el amarillo y el azul siempre en consonancia con el blanco del fondo y unas líneas negras que delimitaban los espacios de color.

Su obra, además, tenía una gran influencia en la música neoyorkina de su época, de entre la cual el blues, el boogie-woogie y el jazz le sirvieron de inspiración para reproducir esos sincopados ritmos en sus composiciones.

La influencia de la música en la pintura ha sido siempre muy importante, y cómo se comunican entre ellas también es objeto de estudio de muchos artistas, en algunos casos es más evidente que en otros, e incluso se ha llegado a nombrar a un

movimiento artístico que tiene sus bases en la música, como es el orfismo.

Uno de los artistas que más reflejaron sus influencias musicales en sus obras, por poner un ejemplo más cercano a nuestros días y que, además para mí, es un grandísimo referente sino el que más, fue Jean- Michel Basquiat. En sus obras, además de la importancia de la pintura como materia y el alejamiento de la alta figuración, se pueden ver sus influencias musicales, tales como el jazz, el blues o la música soul. Hasta ha llegado a realizar obras explícitamente retratando a sus ídolos musicales como Charlie Parker “The Bird” en su obra *Bird on Money*, realizada en 1981, o en



King Zulu. 1986. Jean-Michel Basquiat

su obra King Zulu, en el que se ve claramente su alusión a la música mostrando uno de los personajes un instrumento musical en sus manos. *Es una obra inspirada en la historia de los orígenes del jazz que ocupa un lugar prominente en el Barbican, Basquiat conjuró el recuerdo de trompetistas como Bix Beiderbecke, Bunk Johnson y Howard McGhee. Desde el centro de la pintura, sobre un fondo azul intenso, un rostro con maquillaje de minstrel nos mira fijamente: se trata de la imagen tomada de una fotografía de Louis Armstrong disfrazado de rey zulú para la fiesta de Mardi Gras en Nueva Orleans en 1949.*

A Basquiat le gustaba particularmente el bebop, ese género imparablemente inventivo encarnado por Parker, Davis, Ornette Coleman y Thelonious Monk. Según Eleanor Nairne, cocuradora de la muestra del Barbican, el arte de Basquiat se alimentaba de su amor por el bebop. "El bebop era un movimiento intelectual", dice Nairne. "Y también era bastante iconoclasta, en tanto que aspiraba a romper con las viejas armonías del jazz. Esa idea de ruptura y todos esos músicos tan jóvenes constituían una fuerza muy poderosa, y Basquiat encontró muchos paralelos con su propia vida y su propio arte".¹⁹

La ruptura con los viejos modos de abordar el arte es una de las innumerables descripciones que se pueden hacer de la obra de Basquiat. Tanto es así que el soporte le importaba más bien poco, pudiendo realizar sus pinturas en lienzo o en objetos como son puertas o muebles. Tanto es así que prácticamente casi toda su obra se acerca más a lo que hoy conocemos por pintura instalada. En la obra de Basquiat se puede ver la libertad total de expresión y que el arte no tiene límites, su naturaleza es la experimentación y el juego. En el Arte, como en la vida, hay que experimentar y divertirse.

¹⁹ URL: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/bowie-bach-y-bebop-la-musica-que-alimentaba-a-basquiat-nid2074443>



Untitled (Refrigerator) 1981. Jean-Michel Basquiat



Woman singing II. 1966. Willem de Kooning.

En mi caso, entiendo el juego en el arte como un acto en el que el proceso es algo imprevisible que puede desembocar en elementos inesperados. Tomar el “error” como algo positivo, incluso recalcando su presencia a modo de capas que se superponen, porque a veces lo que a priori parece un error da pie a un juego de composiciones que no estaba premeditada y por tanto sale a la luz de forma más natural. Es más que un juego una conversación entre el soporte y el artista, una lucha constante en la que la pintura te controla y tienes que escucharla, porque te suele llevar a la conclusión correcta. Es una especie de intuición, una conciencia que te guía en los trazos, los colores o las texturas idóneas.

Seguramente una de las épocas o movimientos donde más se ha visto la lucha con el lienzo, el azar y el criterio intuitivo de los pintores ha sido en el expresionismo abstracto, con pintores como Helen Frankenthaler, Mark Rothko o Willem de Kooning, por nombrar a algunos.

Si de Kooning es acción, gesto e intuición, Mark Rothko es meditación, contemplación y color. Willem dice del arte que no le produce paz ni una situación de confort, básicamente porque la pelea entre la pintura y el artista es tal que te deja sin fuerzas.

Por poner un ejemplo español relacionado con este ámbito y para cerrar mi investigación no podría ser otro que Luis Gordillo, artista sevillano y referente total, fue uno de los más influyentes en la pintura desde los años 80 hasta hoy.

Representa una postura cultural que es pura resistencia pictórica (es decir, fascinación) hacia *ese intento estético y mesurado de llegar a un compromiso entre la pintura como modo puramente expresivo y la revolución acaecida en el ámbito de la percepción gráfica*.

A cada gesto le da identidad propia y unicidad como tropo lingüístico, pero, además, el artista ha impregnado cada cuadro con una extraña cualidad: cada obra parece borrarse a sí misma, no se da importancia, como para llevar al primer plano de la obra la obsesión del artista por la repetición, la fragmentación y la compartimentación.

Los cuadros no saben con certeza si quieren ser tomados muy en serio, por eso, luchan denodadamente contra su propia naturaleza imaginista, sugiriendo y negando, de una misma pincelada, la narración. Nos fijamos también en la lucha del artista por lograr que su arte sea simple y complejo al mismo tiempo.²⁰ Una lucha que no terminará nunca, puede que, para salvar el arte, puede que para que él nos salve.



Sobre blanco F. 1983. Colección particular, Madrid. Luis Gordillo

²⁰ Dan Cameron, Luis Gordillo, los años ochenta, op.cit., pág. 45

CONCLUSIONES: LA INFLUENCIA DEL ESTUDIO EN MI OBRA

Es verdad que el origen de esta investigación es la relación que tiene mi obra con la poesía, con mis antecedentes autobiográficos correspondientes, y cómo eso me lleva a reproducir una atmósfera casi melancólica seleccionando archivos de mi propio pasado para usarlos como material de interés en mi obra. En sí, lo que quiero reflejar es la mirada profunda de la comunicación en todos los aspectos artísticos, ya sea reflejando cómo las artes se relacionan entre sí o cómo la pintura se muestra en su máximo esplendor siendo ella en sí misma, sin ningún complejo.

Los artistas que nombro son grandes influyentes en mi trabajo, todos ellos trascienden la mirada a corto plazo a favor de la reflexión que puede provocar una obra por sus diferentes tratamientos entre las huellas que van dejando, el proceso palpitante de un ejercicio en el que el juego y los ritmos gritan o susurran al observador como si de una canción de Jazz se tratase.

Porque al fin y al cabo son sensaciones lo que pretendo evocar, del mismo modo que estoy seguro de que en cierto modo Ray Charles en sus canciones, a pesar de ser ciego, transmitía su modo de “contemplar” la vida, y la alegría que contagia en su modo de ver es digno de admiración.

Quizás no pueda hacer que Ray Charles visualice mi obra, pero voy a intentar que la esencia de mis cuadros sea la misma que en sus canciones. Por lo tanto, la influencia de todas las artes quiero que se vea evidenciada en mi producción. Porque da igual si lo que represento es metafóricamente un espejo opaco, el espectador siempre se puede ver reflejado.

A decir verdad, he escrito esto porque quería plantear la cuestión de saber si existiría alguna vía con la que se pudieran comunicar todas las disciplinas artísticas. En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito pictórico, ese universo de reflexión que tanto cuesta expresar y entender. Me gustaría despojar la esencia de lo pictórico de cualquier adorno superfluo y poner al mismo nivel la música, la poesía o la pintura sin que el espectador las diferencie con nimiedades, esperando que lo que vea sea Arte y nada más. Y para ver cuál puede ser el resultado, me voy a pintar a ritmo de Soul.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DOCUMENTALES SELECCIONADAS

- Arias, J. R. (2015). Nietzsche, la crítica más radical a los valores y a la moral de la cultura occidental. Madrid: RBA.
- Baal-Teshuva, J. (2016). Rothko. Colonia: TASCHEN.
- Blázquez, M. L. (1994). Grandes pintores del siglo XX. Alex Katz. Madrid: GLOBUS.
- Blázquez, M. L. (1995). Grandes pintores del siglo XX. Hans Arp. Madrid: GLOBUS.
- Blázquez, M. L. (1995). Grandes pintores del siglo XX. Malevich. Madrid: GLOBUS.
- Blázquez, M. L. (1995). Grandes pintores del siglo XX. Mondrian. Madrid: GLOBUS.
- Blázquez, M. L. (1995). Grandes pintores del siglo XX. Tapies. Madrid: GLOBUS.
- Cameron, D. (1991). Luis Gordillo, los años ochenta (The eighties). Madrid: TABAPRESS.
- Derrida, J. (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Emmerling, L. (2003). Basquiat. Eslovaquia: TASCHEN.
- Gasset, J. O. (1987). La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética. Madrid: COLECCION AUSTRAL.
- Han, B.-C. (2014). En el enjambre. Barcelona: Herder.
- Juarroz, R. (2012). Poesía Vertical. Madrid: CATEDRA.
- Kant, I. (1990). Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2013). Ilusión y verdad del arte. Madrid : Casimiro.
- Tanizaki, J. (1994). El elogio de la sombra. Madrid: SIRUELA.
- Tolstoi, L. (1998). ¿Qué es el Arte? Madrid: ALBA.

FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo homo sacer III*.
- Antonio Domínguez Ortiz, A. E. (1990). *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado. Ministerio de Cultura.
- Batló, J. (1977). *Antología de la Nueva Poesía Española*. Barcelona: Lumen.
- Benedetti, M. (2000). *Inventario. Poesía 1950-1985*. Madrid: Visor .
- Fabbri, D. (1965). *Giacometti*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.
- Fabbri, D. (1964). *Morandi*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.
- Freud, S. (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.
- Gaos, V. (1979). *Antología del Grupo Poético de 1927*. Madrid: Cátedra.
- González, Á. (1976). *El grupo poético de 1927*. Madrid : Taurus.
- Keim, J.-A. (2004). *Breve storia della fotografia*. Vicenza: Einaudi.
- Machado, A. (1985). *Antología Poética*. Navarra: Salvat.
- Maturana, H. (1996). *El sentido de lo humano*. Dolmen editores.
- Nava, R. (2012). *El mal de archivo en la escritura de la historia*. Universidad iberoamericana - Departamento de Historia. México.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Panofsky, E. (1955). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Pinotti, A. (2007). *Estética de la pintura*. Madrid: Machado Libros.
- Sontag, S. (1979). *Sulla Fotografia*. Einaudi

FUENTES EN LÍNEA

- Ferrández, F. (2007). La melancolía, una pasión inútil. 16.
- Gayango, M. d. (2013). "Ut pictura poesis" en la historia: del siglo XVI al siglo XX. 17.
- Jesús Díaz Bocero, A. G. (2012). Poesía-Pintura. La metáfora de las relaciones entre artes. 480.
- Pérez, J. D. (2014). Poesía y Pintura. La verdad en las relaciones entre artes. 181.
- Salinas, M. C. (2005). Ensayo sobre la Melancolía. 6.
- Soth, N. H. (2013). Los marcos de la pintura. Una lectura de La verdad en pintura de Jacques Derrida. 45.
- Steiner, G. (2003). Lenguaje y Silencio. 236.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: RIALP.
- Tognetti, A. (2016). Écfrasis: Pensar lo pictórico desde la poética. 29.
- Valencia, H. S. (2015). Análisis de los artículos de Derrida, Foucault y Agamben en una mirada constructivista. 11.
- (s.f.). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Ut_pictura_poesis
- (s.f.). Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/0,10_Exhibition
- (s.f.). Obtenido de <http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/868>
- (s.f.). Obtenido de <https://okdiario.com/curiosidades/que-melancolia-3096654>
- (s.f.). Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/bowie-bach-y-bebop-la-musica-que-alimentaba-a-basquiat-nid2074443>

DOSSIER



Título: The Kangaroo

Fecha: junio 2019

Técnica: Acrílico, óleo, spray, y collage / lino

Dimensiones: 35x27 cm





Título: Fernando's House

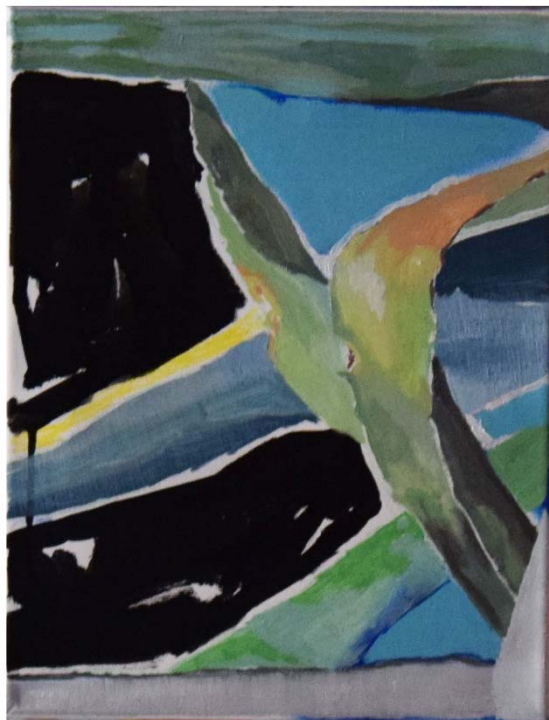
Fecha: junio 2018

Técnica: Óleo / tela

Dimensiones: 112x80 cm







Título: Cigarettes and Coffee

Fecha: mayo 2019

Técnica: Óleo, spray, tiza, rotulador y tinta china / lino

Dimensiones: 35x27 cm

Título: Díptico (Cigarettes and Coffee / The Kangaroo)

Fecha: mayo y junio 2019

Técnica: Óleo, spray, tiza, rotulador y tinta china / lino y Acrílico, óleo,
spray, y collage / lino

Dimensiones: 35x27 cm (x2)





Título: Cerchio

Fecha: enero 2019

Técnica: Óleo / lienzo

Dimensiones: 45x35 cm





Título: Graduated

Autor: Pablo Padilla

Fecha: mayo 2019

Técnica: Óleo y spray / lienzo

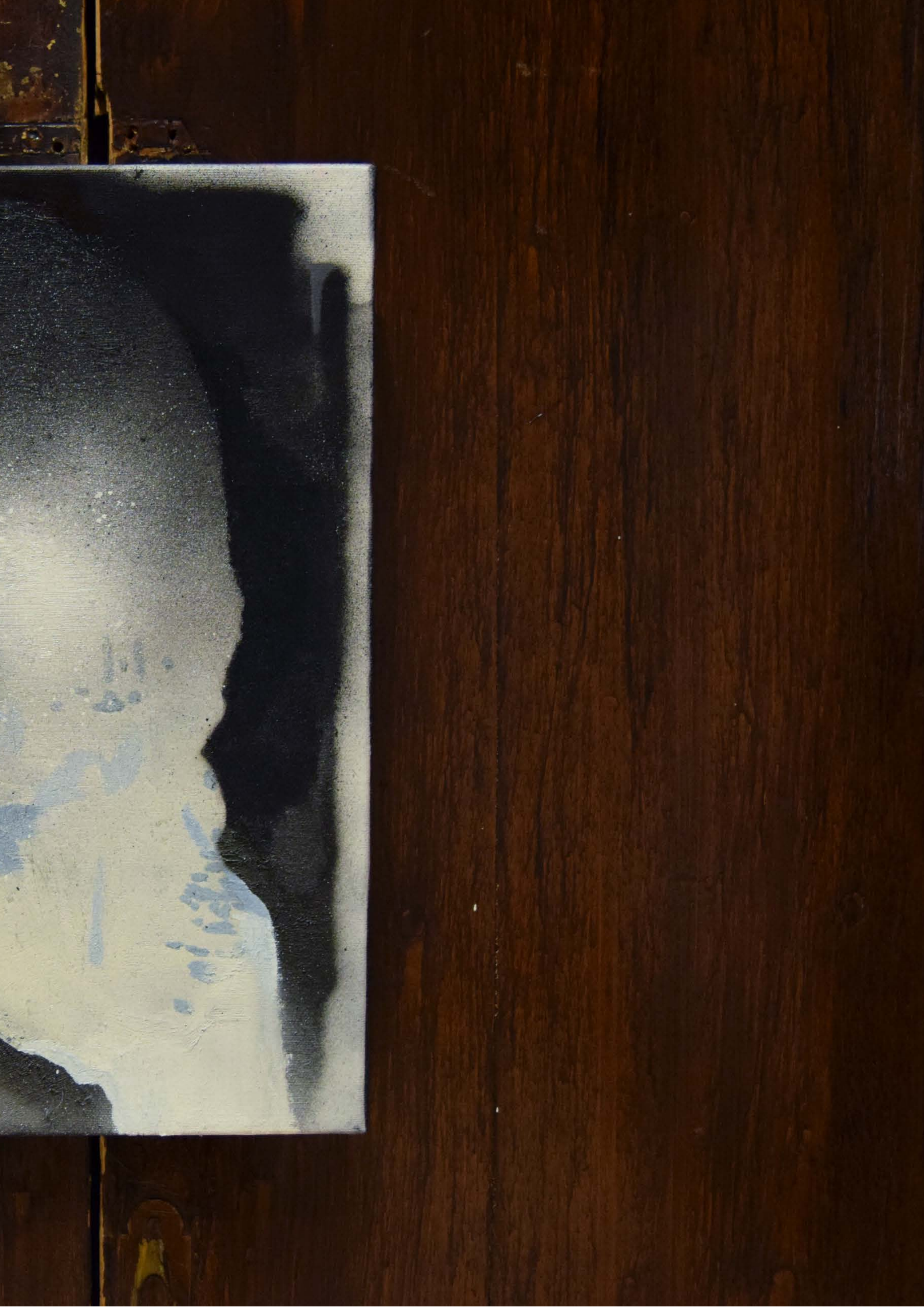
Dimensiones: 92x73 cm



Título: op.42
Fecha: diciembre 2018
Técnica: Óleo / lienzo
Dimensiones: 45x35 cm







Título: Salta un pez
Fecha: mayo 2018
Técnica: Óleo / tabla
Dimensiones: 70x60 cm







Título: I swear I'm cool

Fecha: abril 2019

Técnica: Óleo, spray, cera y rotulador / lienzo

Dimensiones: 105x82 cm





